

## La imagen como mercancía: promoción y negación de la imagen técnica

José Cuevas – Universidad Complutense de Madrid – [joscueva@ucm.es](mailto:joscueva@ucm.es)

**Resumen:** Es habitual señalar hoy en día el exceso de información al que estamos sometidos. Esta sobreabundancia supone un claro reflejo de lo que acontece en el sistema productivo internacional: producción desmedida y descontrolada de mercancías, enajenación y desarrollo no-sostenible, control y capitalización de los medios de distribución globalizados, etc.; y su contrario: carencia de información materializada en la negación, censura, secreto, distribución marginal, silencio y olvido de determinados acontecimientos y realidades. La imagen técnica participa de este proceso dialéctico adoptando un doble sentido ideológico. El trato de favor y superproducción de ciertas imágenes frente a la negación de otras obedecen a las pautas marcadas por una industria cultural que respalda el sistema productivo.

**Palabras clave:** Palabras clave: imagen, información, sobreabundancia, negación, relaciones de producción, economía política.

### 1. Introducción

Partimos de un doble hecho. Si de un lado asistimos en la actualidad a un exceso de información que observamos en la diversidad de medios de comunicación existentes, de materiales informativos múltiples y ubicuos, y en el acceso de gran parte de la población a esos mismos medios y materiales; de otro, constatamos su efecto contrario: la escasez y anulación de información y el apartamiento de esa misma población respecto de formas y contenidos

informativos que por un motivo u otro caen fuera de su alcance. Este doble efecto de “infoxicación” y ocultamiento, o de sobreinformación y olvido (Lizarazo, 2007:35) lo analizamos en el contexto de la imagen técnica (Flusser: 2001)<sup>1</sup>, como parte inexorable de los procesos de comunicación e información. La creciente prodigalidad de imágenes tecnológicas desde el advenimiento de la litografía y la fotografía a principios del siglo XIX como parte del desarrollo industrial, científico y técnico es una realidad que ha ido en aumento sin visas de remisión, auspiciado adicionalmente por la llegada de la imagen electrónica analógica y digital, y de las plataformas de distribución especializadas en la difusión de este tipo de imágenes. Esta superabundancia iconográfica está sustentada en una tecnología altamente refinada que domina los modos de adquisición, producción, almacenamiento, reproducción y distribución de imágenes. Como contrapartida se observa un efecto contrario, que no es otro que el ocultamiento, cuando no la negación, de determinadas imágenes y realidades que por unas u otras razones quedan apartadas de los canales de distribución imperantes. La mirada histórica sobre la conversión del capitalismo mercantilista e industrial en un nuevo capitalismo orientado a bienes de consumo, y dentro de éste a productos de una gran carga simbólica, desplegados a su vez en una sociedad abocada al ocio y al espectáculo, puede ser de gran ayuda para ahondar en algunas de las causas que subyacen a este doble fenómeno de promoción *versus* negación de la imagen como representación de determinadas realidades.

## 2.- Metodología

El análisis de los hechos que aquí se contemplan queda enmarcado en el contexto histórico bajo una doble perspectiva. Por un lado, la *economía política* entendida como disciplina interdisciplinar abocada al estudio de los fenómenos sociales tomando en cuenta la dependencia existente entre las relaciones productivas, la política, la ideología y la comunicación es de gran utilidad para analizar los productos generados por una industria cultural cada vez más

---

<sup>1</sup> Aceptamos la denominación “imagen técnica” tal como la define Vilem Flusser, entendiendo por ella toda imagen producida y reproducida por máquinas.

especializada en la producción de imágenes. Y por otro, nos servimos de las herramientas de análisis de lo que sería una “*historia social de la imagen técnica*” que relacione la forma y contenido de los productos iconográficos, principalmente los originados por medios técnicos: fotografía, vídeo y cine, con el desarrollo científico-técnico y el contexto histórico y social en el que son generados. Los estudios realizados sobre la organización y estructuración de la economía política en el ámbito puramente de la producción industrial, aplicados posteriormente al estudio del lenguaje, los signos y los productos de la sociedad de consumo y bienestar (Debord: 2010) (Braudillard: 2010) extienden nuestras reflexiones al campo de la semiología. Es nuestro interés indagar en los frutos resultantes de la aplicación de esta doble perspectiva histórica al análisis de la dualidad *promoción versus negación* de la imagen en el contexto de un mundo globalizado.

### **3.- Discusión**

#### **3.1. Enunciación**

Para comprender el doble fenómeno de porqué una sociedad auspicia hasta la saciedad un tipo determinado de imagen y por el contrario censura y oculta otro es preciso detenerse en un primer momento en la descripción de esta realidad para luego iniciar un camino de vuelta que el análisis histórico de los hechos hará posible. En las historias más convencionales de la imagen técnica, en las que predominan hasta el momento las realizadas sobre la fotografía y el cinematógrafo, es habitual señalar las áreas de producción más próximas a la tradición artística y documental. Sólo muy recientemente se viene prestando mayor atención a la imagen técnica diseñada para la adquisición del conocimiento científico y a otras prácticas de reproducción, normalmente fotográficas, empleadas en procesos eminentemente tecnológicos. La fotografía científica o los procesos fotolitográficos de fabricación de circuitos integrados son ejemplos de ello. Igualmente sesgada es la predilección de estos manuales por recoger en sus páginas las obras producidas por el espectro de luz visible en detrimento de la amplia panoplia de imágenes generadas por el resto del espectro electromagnético, el sonido u otros

dispositivos de reproducción técnica pertenecientes a la electrografía y la electrofotografía. Más aún, conviene remarcar que esta tendencia sesgada de gran parte de estos manuales históricos se constata asimismo en su prejuicio de invitar a sus páginas preferentemente aquellas obras científico-técnicas que gozan de un presumible valor estético: galaxias coloreadas, cronofotografías, fotografías de alta velocidad, composiciones abstractas y azarosas de la naturaleza, o visiones ocultas reveladas por la fotomicrografía.

Sin embargo, no es éste el olvido que pretendemos traer a primera línea cuando hablamos del par irresoluble *promoción/negación* de la imagen técnica. Nuestra experiencia nos viene a decir que a lo largo de la historia productiva de la imagen técnica determinadas realidades han quedado ocultas y silenciadas bajo políticas de exclusión programadas unas veces, y arrastradas otras por una inercia “involuntaria” de censura, proveniente de prácticas y normas sociales discriminatorias. Esta doble práctica sigue vigente a pesar de la sobreabundancia productiva actual y de la tendencia natural del mercado a fagocitar cualquier imagen susceptible de ser convertida en mercancía o espectáculo. La historia de las imágenes silenciadas sigue sin ser escrita<sup>2</sup>. Más aún, esta tendencia de ocultamiento se produce de múltiples maneras, desplegándose en un amplio espectro que va desde la prohibición explícita al ocultamiento larvado y disimulado por la acción de una “*norma*” social que actúa subrepticamente. De forma manifiesta la encontramos en su doble vertiente bien de preservación bien de usurpación de los derechos ciudadanos. Si en la primera acepción nos encontramos con las leyes que garantizan el derecho a la propia imagen, en la segunda contamos, entre otras, con la prohibición ejercida por el poder político y religioso, en consonancia con el tipo de estado establecido: dictadura, autarquía o democracia, contrario a manifestaciones que atenten contra los intereses económicos, políticos, de género, de clase, culto, etc., pónganse por caso la iconografía satírica y

---

<sup>2</sup> La reciente aparición de *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, de George Didi-Huberman (Didi-Huberman, 2014) es indicativa del interés de la filosofía de la imagen por este tipo de expresiones, interés que corre paralelo con aquellas obras históricas centradas en rescatar para la historia del arte manifestaciones artísticas populares y marginales de distintos periodos históricos normalmente desatendidas en beneficio del arte de las élites.

caricaturesca contra los símbolos, mitos y personalidades representativos de ese poder, las relativas al sexo y la violencia, las que atentan contra los derechos infantiles, o las prácticas represivas propias del patriarcado exacerbado que impiden la manifestación pública de las mujeres a través de la imposición de prendas *decorosas* de diversa índole. Sin embargo, son las formas larvadas de silenciamiento, presentadas bajo múltiples disfraces, las que requieren un ejercicio de crítica y descodificación que hagan patentes sus intenciones ideológicas. Por ejemplo, las normas sociales latentes y represoras, prácticamente universales, que impiden la identificación pública de determinadas personas que padecen enfermedades "*malditas*", entre las que cabe destacar algunas formas de cáncer o a los portadores de VIH. De este modo, la estructura social y económica estará dispuesta siempre a ofrecer el deterioro físico producido por el Sida, o la silueta en negro que asegura el anonimato del enfermo por su susceptibilidad de ser convertido en mercancía-espectáculo, al tiempo que negará la imagen al portador de VIH por contradecir sus principios morales y productivos. La privación de la imagen en este caso no es más que el reflejo de la negación de un derecho fundamental a la propia identidad e imagen, cuyas raíces se encuentran en una discriminación generalizada (laboral, educativa, judicial, etc.) y en una pérdida de libertad. Podríamos fácilmente expandir este comportamiento social al ocultamiento padecido por comunidades y grandes capas de la población que no cumplen con los rasgos físicos y culturales del tipo racial representativo por antonomasia del espíritu del capitalismo. La "*blanquitud*" definiría tanto la aptitud y cultura como la iconografía propias del *ethos* reclamado por el capitalismo, "de autorrepresión productivista del individuo singular, de entrega sacrificada al cuidado de la porción de riqueza que la vida le ha confiado" (Echeverría, 2007: 15), auspiciado principalmente por la ética puritana protestante, tal como señaló en su día Max Weber. El ocultamiento ejercido por la "*blanquitud*", que se manifiesta con mayor o menor vehemencia cuando hablamos de la raza aria del nacional-socialismo, de las distintas formas de *apartheid*, o de los *wasps* (White Anglo-Saxon Protestant) niega la representación, aún en su propia casa, tierra o país, de pueblos, comunidades y ciudadanos, en consonancia

con las políticas racistas y discriminatorias impuestas por el poder de las élites. Estos ejercicios de *menosprecio* han sido estudiados en profundidad por Honneth (Honneth, 2011) como formas de vulneración del reconocimiento de los derechos civiles y solidarios que el *otro* ejerce sobre el sujeto privado de libertad, en este caso, sometido a una lectura negativa del derecho a la propia imagen. Un tercer nivel de ocultamiento latente es el caso de aquellas imágenes que son engullidas o transformadas en mercancía y espectáculo por el sistema productivo, desvirtuando su intención de origen. Si las primeras negaciones anteriormente expuestas son determinantes en la cultura general, resaltar que en este caso el *cambio de autoría*, la pérdida de su sentido y valor originales bajo un proceso de alienación, cuando no de apropiación indebida, es moneda común en la industria audiovisual de nuestros días. De este modo, contamos con imágenes negadas en su totalidad sin más por una *norma* social no necesariamente rubricada por leyes, e imágenes cuya intención es transformada y cuyos frutos “espectacularizados” quedan prostituidos para complacer el apetito insaciable de los mercados y/o el afán de notoriedad de sus autores. A estas formas de negación habría que añadir una más que es la acometida de forma manifiesta por la censura y autocensura imperantes en producciones y distribuciones iconográficas de diversa índole, y ejercidas por grupos de poder, léase estados totalitarios o no, gobiernos, canales de distribución, poderes fácticos, o índices de audiencias. Todo este proceso de alienación en lo iconográfico apunta a no ser más que un reflejo del mismo proceso alienante que predomina en el ámbito productivo internacional del capitalismo privado y de estado, y cuyos efectos nefastos y amenazadores para las poblaciones y la naturaleza son por todos conocidos.

### 3.2. Ente y materia

La producción en masa de imágenes iniciada a principios del siglo XIX con la irrupción de las distintas formas de grabado y de fotografía en la prensa escrita, ciclo completado posteriormente con la llegada del cine, la televisión y el vídeo, puede ser contemplada desde una doble perspectiva: desde el pensamiento puro, propio del quehacer de la metafísica, o desde los hechos materiales

ligados al desarrollo social, económico, tecnológico y científico. Quizá compartamos la opinión con Heidegger (Heidegger, 2010: 66) de que somos irremediabilmente inexactos cuando de ciencias de lo humano o de lo vivo se trata, pues no manejamos en este estudio de la imagen números ni cálculos como hacen las ciencias más precisas y matemáticas. Pero dentro de esta limitación, conviene dilucidar las posiciones de los que prefieren contemplar los hechos desde lo material, o desde lo metafísico. ¿O no es menos cierto que la “época de la imagen del mundo” heideggeriana coincide con un siglo repleto de grabados, fotografías, películas y pantallas centelleantes de televisión? El mismo autor esgrime esta cuestión “¿O esto de preguntar por la imagen del mundo sólo responde a un modo moderno de representación de las cosas?” (Heidegger, 2010: 82). La visión abstracta del ente, del ser humano en el mundo, podrá verse en la historia desde el prisma de lo metafísico o desde la ventana que muestra el desarrollo de los medios técnicos, de producción y de las estructuras sociales. Si desde la primera posición nuestro esfuerzo radica en construir las distintas imágenes del mundo en la historia a partir de la representación de lo existente en su totalidad bajo un ejercicio de abstracción que culmina en vislumbrar (representar) “el ser de lo ente”; desde la segunda, debemos recorrer el camino inverso: de la imagen material, de los dispositivos técnicos que la hacen posible, de la cultura y sociedad que la potencian, en suma, desde lo histórico, caminar hacia la comprensión de lo “espiritual”, en este caso, su valor cultural, simbólico, mítico, artístico, documental y científico. De este modo, y siguiendo con este autor, si lo que define la época clásica griega es la visión abstracta de lo ente (entendido éste como el todo: la naturaleza, el cosmos, la historia, el hombre) por parte del ser (sujeto), y esto es posible no porque se trate de una representación en el ser de lo ente, sino por todo lo contrario, porque el ser asume estar representado en lo ente, razón por la que una imagen del mundo quedaría imposibilitada en ese momento de la historia; la única imagen posible sería la que tuviera el mundo del ser. Sin embargo ¿por qué no pensar que esta visión abstracta de lo existente con mayúsculas obedece al estado real del desarrollo científico-técnico, social y económico de la Grecia antigua, una Grecia que se debatía en el terreno



filosófico entre lo sensible y lo especulativo como vías posibles hacia el conocimiento? Si Heráclito venía a afirmar que “la armonía invisible vale más que la visible” (Presocráticos, 2007: 231) pensamiento precursor de todo el idealismo posterior; Epicuro, en línea con la escuela jónica y el atomismo, defendía los sentidos como heraldos de la verdad. ¿Y por qué no aplicar esta dualidad a la práctica del arte, de la representación y de la imagen? Las esculturas canónicas de un Fidias, Lisipo o Policleto contrastarían así con las pinturas murales de motivos cotidianos y domésticos de las casas romanas o los retratos naturalistas de Al- Fayum abriendo las puertas a la dualidad idealismo/naturalismo en el campo de la representación humana, dualidad tan presente y útil a la hora de entender el binomio *promoción/negación* de la imagen de la presente discusión. Pues una y otra imagen, la idealizadora, mitificadora y estilizada frente a aquella de corte natural y sobria se encontrarán presentes cual reflejos de las luchas y aspiraciones de los grupos y clases sociales, como elementos de reacción o progreso.

Volviendo nuevamente al discurso heideggeriano, esta confrontación de perspectivas aparece más adelante en el contexto de la Edad Media. El autor nos dice que en este periodo histórico el ente es un “*ens creatum*” (Heidegger, 2007:74) y por tanto perteneciente a la visión de un ser supremo. La imagen del mundo desde el hombre tendrá que esperar a la conquista de una mayor autonomía de este último respecto de ese ser creador, algo que no ocurrirá hasta la llegada del Humanismo. Pero ¿por qué no comprender esta creencia como parte de una cultura abocada al oscurantismo, fruto de su alejamiento del discurso y hacer científicos, de un dar la espalda a una tradición viva que se remonta a los griegos, y que fue preservada por la actividad investigadora y las traducciones llevadas a cabo por un Islam en el que proliferaron los estudios sobre óptica, la luz y la cámara oscura, elementos tan decisivos en la llegada de la imagen moderna bajo las leyes de la perspectiva. La imagen de estos siglos se debatirá por tanto entre lo divino y lo humano, siendo fuertemente rechazado todo intento de humanizar lo sagrado, entre otros, por el movimiento iconoclasta, remiso a aceptar cualquier vulneración del principio heraclitano y del idealismo propio del monoteísmo; esto es, que sea lo visible lo que



represente la armonía perfecta de lo *absoluto*, o menos aún a su creador. Frente a ellos estarán los adalides de la iconografía sagrada, nada dispuestos a prescindir del valor cultural, supersticioso y mítico de las imágenes, tan importante para el ejercicio del poder. Iglesia, estado y élites soterran sus luchas intestinas de dominio bajo el tul de las creencias religiosas y místicas.

Por último, el discurso heideggeriano de la historia se centra en la edad moderna, que en este caso viene marcada por la *raepresentatio* (Heidegger, 2007: 75), término que aflora con fuerza en Descartes para marcar decisivamente las filosofías venideras. De forma especial resurge en el *vorstellung* de Schopenhauer con la idea de que el hombre por vez primera se sitúa frente a lo ente en la *representación*. Convertir el mundo, lo existente, existido y por existir en imagen supone otorgar un protagonismo único a la posición de lo humano, ahora justa medida de las cosas. Pero esta conquista del mundo como imagen, volviendo una vez más a la historia social de los hechos, ¿no estará marcada por los acontecimientos sociales, económicos, científico-técnicos y culturales traídos por el Renacimiento? Recordemos la instauración del capitalismo mercantil con el traspaso del poder desde las cortes y los monasterios a los grandes puertos marítimos y a las crecientes ciudades, impulsado por el aprovechamiento técnico y racional de las fuentes naturales de energía que alimentan las máquinas; o la perspectiva como forma simbólica de componer el espacio bajo las reglas geométricas traídas por la cámara oscura, o la vuelta al espíritu científico y técnico tan necesario para iniciar por el mundo nuevas conquistas e imperios. En el ámbito de la imagen, la humanización del arte se corresponde con la primera gran época del retrato, con la reproducción mecánica de los libros, ahora más que nunca ilustrados con imágenes, y con el espíritu integrador de ciencia y arte. La pintura y el grabado, las dos formas más comunes de representación, inician el proceso de conversión de valor de uso en valor de cambio al igual que las mercancías en esta fase incipiente del capitalismo. La aristocracia y la nueva burguesía se convierten en los principales clientes de los retratistas, lo que redundará en un proceso de creación de fondos documentales iconográficos únicos en la historia. Desde entonces y hasta nuestros días la cuantía y riqueza de estos

últimos guardará una relación directa con el nivel adquisitivo de los clientes, clases sociales y países. Por lo que el proceso de ocultamiento y negación de realidades en el campo de la representación avanza a medida que se construye un universo iconográfico de gran valía pero nuevamente limitado a las élites. La imagen negada se instaure en las poblaciones más desfavorecidas, con la salvedad de los tipos y costumbres atendidos por la paleta de algunos maestros, entre otros, por Brueghel, Velázquez, Caravaggio y Brouwer.

La llegada de la litografía y la fotografía a principios del siglo XIX inicia una nueva era en este recorrido. Los métodos de reproducción mecánica promueven un proceso de democratización notable en una doble vertiente: las imágenes impresas acercan realidades y acontecimientos diversos a grandes capas de la población, y permiten a su vez documentar, si bien selectivamente, múltiples modos de vida. A un mismo tiempo, la fotografía supone un revulsivo en el campo del arte y de la ciencia. Si el primero deberá replantearse toda su forma de actuación en la representación del mundo; la segunda se beneficiará sustantivamente por el uso de esta nueva herramienta en la conquista de conocimiento. La imagen se afianza como valor de cambio y su producción en masa la equipara al resto de mercancías industriales. La fotografía de prensa, los retratos de estudio, las tarjetas de visita, o los frutos del *“you press the button, we do the rest”* de la floreciente industria fotográfica dan pie a una fase de mercantilización de la imagen hasta entonces desconocida. La entrada del capitalismo en una nueva etapa de expansión se corresponde con una visión colonizadora que las corrientes orientalistas tanto en pintura como en fotografía se encargan de llevar a cabo. El control de la información por parte de las agencias de prensa, ligadas a la actividad bursátil, se extiende a la producción iconográfica. En el terreno de lo social la concentración de mano de obra en torno a la industria da paso a una confrontación entre capital y trabajo, división que en el ámbito de la representación queda plasmada en pictorialistas y documentalistas, y en la pintura de salón y el realismo.

### 3.3. Valor de cambio, valor de consumo

En la segunda mitad del siglo XIX fragua la transformación de un capitalismo industrial de subsistencia en otro caracterizado por la formación de una sociedad de consumo respaldada por la aparición de una clase ociosa, que Veblen se encarga de retratar con esmero (Veblen, 2004). La ostentación de estas capas sociales conservadoras, que en parte se extiende a esa nueva “*aristocracia proletaria*”, pone en juego un “*ocio ostensiblemente inútil*” (Veblen, 2004: 211) del que la práctica fotográfica no queda exenta. Más allá del valor de uso y de cambio de las mercancías comienza a constituirse un nuevo valor-signo proveniente de la significación social que adoptan los nuevos productos como símbolos, signos o códigos (Baudrillard, 2010). El recelo de la nueva burguesía ante el valor documental de lo fotográfico corre paralelo a sus críticas exacerbadas del realismo, donde Proust aflora como uno de sus más fervientes valedores. Desde entonces, y a pesar del florecimiento de esta clase ociosa, el mundo se encamina a un enfrentamiento encarnizado entre capital y trabajo, plasmado en dos frentes antagónicos que en lo formal toma cuerpo en la “*estetización*” de la política propia del fascismo frente a la politización del arte a manos del comunismo (Benjamin, 1989:57). El desarrollo tecnológico descomunal sobre una base social fragmentada y escindida culmina en Auschwitz e Hiroshima. La “externalización de la lucha de clases” hacia las antiguas colonias marca una nueva política imperialista cimentada sobre la base de esquilmar riquezas y recursos naturales allende las fronteras propias, y en promover una privación y pobreza absolutas en estas poblaciones, con un control férreo de las mismas *manu militari*. Este desequilibrio del derecho a nivel mundial se traduce en una iconografía de salón que permite a las poblaciones acomodadas contemplar las máximas tragedias humanas y medio-ambientales como parte de un espectáculo. Si las mercancías del capitalismo industrial fueron entendidas como tiempo de trabajo materializado y como fruto de un proceso de enajenación producido al transformarse su valor de uso en valor de cambio (Marx, 1978), la nueva sociedad del espectáculo, levantada sobre los escombros de la segunda gran guerra, se especializa en producir nuevas mercancías para un consumo “*inútil*”, ataviadas de un fuerte sentido de

atracción, ilusión y embaucamiento donde la imagen desempeña un papel de primer orden.

### **3.4. Economía política de la imagen técnica**

En este momento del capitalismo moderno la producción de mercancías crea una doble realidad a modo de “*objetividad fantasma*” o “*segunda naturaleza*” (Lucáks, 1972: 83, 86), que opera cuantitativamente a través de una estructura material y económica de intercambio de productos, y cualitativamente como percepción humana de esa realidad, en ambos casos cual espejismo de la verdadera estructura social que subyace, regulada por relaciones de producción y de dominio. Si la primera se hace visible a través del sistema de intercambio de productos, que camufla la relación entre personas; en el segundo caso se vuelve imperceptible por ser de índole subjetiva. Ni que decir tiene que la imagen tecnológica participa activamente en este doble proceso como mercancía y como envoltorio “*fantasma*” de todas ellas y de sí misma. Esta doble cualidad de la imagen, tan crucial en el desarrollo del capitalismo actual, nos revela que la “*estetización*” de la mercancía se sustenta no tanto en la belleza embaucadora que hace presa en los sentidos, y que se diseña al servicio del valor de cambio para promover la “*comprensión sensual*” de los consumidores (Haug, 1986:8), como en los procesos subjetivos e inconscientes donde caben la escopofilia, la superstición o el mito. La utilización del deseo, entendido por el psicoanálisis como privación del objeto primario, incombustible y tirano, otorga un poder inconmensurable a la imagen en la sociedad moderna. Es difícil aún atisbar cuáles son las conexiones de lo ideológico con lo psicológico en este asunto. El poder embaucador que ejerce la imagen del rostro y el cuerpo de los modelos y estrellas, especialmente mujeres, en la comunicación actual, descansa sobre un proceso de cosificación que tanto recuerda la conversión de la mercancía en objeto fetiche (Marx, 1974:105 y ss). La magia de la imagen trasciende y supera la de los objetos. Su desciframiento requiere un esfuerzo superior. El idealismo la atribuirá a causas intangibles, a una belleza que persigue una verdad absoluta o cánones inalcanzables. El psicoanálisis por su parte la atribuirá al deseo latente de recuperar el objeto

primario. Y la "economía política del signo" a la conversión de lo simbólico en signo, pues no sería el objeto en sí mismo, en este caso la imagen del cuerpo, la fuente del fetiche sino el código semiológico que domina tanto al objeto como al sujeto observador (Baudrillard, 2010:94). Si la imagen es el espejo de Atenea que nos permite enfrentarnos a la realidad (Kracauer, 1979:373), es el origen al mismo tiempo de uno de los procesos de enajenación más decisivos del presente por ocultar en su ser la fuente de su propia dependencia. La doble, o incluso triple articulación semiológica que se produce en la imagen mito es un claro ejemplo de los vericuetos sumamente sutiles de ocultamiento de las verdaderas intenciones de este tipo de iconografía (Barthes: 2009). Los procesos tecnológicos tan refinados desde la implantación de la codificación digital de datos que invade todas las parcelas productivas actuales, incluida la adquisición, procesamiento y reproducción de imágenes, pueden llevar a pensar que el control queda en manos de las propias máquinas, de sus imbricados *softwares* repletos de funciones automáticas, independientes de la voluntad del usuario. Pero el proceso de enajenación tal vez no proviene de este *frankenstein robótico* como esgrime Flusser (Flusser, 2001), o de una fuente intangible de difícil interpretación como pretende el idealismo, sino de su participación activa en la superestructura cultural, científica y tecnológica que se levanta sobre los pilares de las relaciones productivas. De aquí que existan imágenes condescendientes e imágenes críticas respecto de las contradicciones existentes entre esas dos estructuras sociales en el marco de la historia. Unas, potenciadas y auspiciadas por una industria cultural que impone un estilo uniformizado, racionalizado, imitador y cliché hasta la saciedad (Horkheimer-Adorno, 1994); otras, por el contrario, con la intención de desvelar críticamente esas contradicciones.

Señalar que en la época actual la imagen ha entrado a formar parte de las tecnologías de la información en el sentido de que sus procedimientos de captura, procesamiento, almacenamiento y reproducción están regulados por los principios de la teoría de la información (Shannon-Nyquist) y por la electrónica de procesamiento digital. El grado de control sobre la imagen es a nivel de sus unidades mínimas constitutivas, lo que evita en gran parte el

margen jugado por lo contingente de las tecnologías anteriores. Este avance científico-técnico se traduce en una mayor ductilidad y en un perfeccionamiento de los niveles de resolución, rango dinámico y sensibilidad espectral. Esto ha hecho posible que la imagen técnica se haya convertido en una herramienta de primer orden en el avance científico. De aquí que el pretendido abandono de su cualidad objetiva y documental ante la posible manipulación y tergiversación de sus productos, no sea más que una falacia sólo atribuible a una ideología interesada en desprestigiar un valor que lo fotográfico posee desde sus orígenes. Una vez más lo ideológico promueve la apropiación de lo real, enmascarado esta vez con el disfraz de la imagen. Aun reconociendo su maldad, pues estamos acostumbrados a que sea el mismo poder el que nos muestre sin ningún rubor sus malas mañas, éstas se dan por asumidas, y quedan naturalizadas. El neoliberalismo económico se muestra así, repleto de imágenes dulces y bárbaras, haciéndonos creer que es la única salida posible a la hecatombe.

#### **4.- Conclusiones**

La apabullante oferta de información que la sociedad nos brinda muestra a su vez su contrario, la promoción de la ignorancia, el control de sus contenidos, la censura y autocensura, el silencio y tergiversación de realidades. Esto mismo ocurre con la imagen tecnológica. El mercado internacional intenta mostrarnos un caleidoscopio compacto y concluso de imágenes en el que no existe un más allá. La profusión de imágenes promueve un consumo devorador donde no cabe la crítica. Sin embargo, tal como ocurre en el campo de la información, a esta sobreabundancia iconográfica se antepone asimismo su contrario: la negación y enajenación de la misma. Existen realidades que se resisten a ser representadas por sus desavenencias con el discurso único impuesto por las relaciones de dominio y productivas, e imágenes que quedan desvirtuadas por una industria cultural que les insufla un sentido único altamente ideologizado.

El análisis crítico de este fenómeno, ataviados de las herramientas provenientes de lo que sería una historia social de la imagen técnica, nos facilita ahondar en las causas que originan este fenómeno. Concluimos

entonces que no es posible determinar la función de expansión y negación de la imagen sin atender a las costumbres y normas impuestas por lo ideológico, que manifiesta o subrepticamente imperan en lo social. Ello, sin perder de vista que son un reflejo a su vez de las relaciones de dominio y producción vigentes entre clases, géneros y naciones de un mundo globalizado. La dualidad modernidad-mito entendida como el enfrentamiento entre lo ilustrado y lo irracional, entendemos que obedece a las fuerzas antagónicas que prevalecen en lo productivo, y no a una perversión congénita del espíritu de la Razón. La pretensión de someter la naturaleza al albedrío del hombre o el sueño perdido de los paraísos proletarios han sido lecciones aprendidas por la razón, a nuestro parecer, única vía hacia el progreso. La experiencia por sí sola se ha encargado de mostrarnos la necesidad de contar con la duda, la contradicción y la contingencia en nuestras presunciones para no ser presos nuevamente del dogmatismo. En el ámbito de lo iconográfico esta dualidad se ha plasmado en una imagen orientada hacia la libertad frente a una imagen dominada por el mito, pero no entendido éste desde una posición metafísica que le otorga aún más poder y protagonismo, sino como signo ideológico que se alimenta de la superstición, fuerzas inconscientes y trabajo enajenado. De ahí que una imagen libre, desde el arte y el documental, deba anteponer entre sus objetivos, desvelar y denunciar esas relaciones de dominio que extrañan nuestras vidas en el plano de lo humano y de nuestra relación con la naturaleza. Esto nos lleva a plantearnos una cuestión tal vez más importante, qué hacer y qué caminos emprender en las tareas de producción e interpretación de la imagen técnica como práctica profesional, crítica o como simples espectadores. ¿Sería posible la creación y distribución de una imagen libre y consciente, acorde con los principios de una nueva modernidad respetuosa de la naturaleza y de lo humano?, o al exigir no ser negados ¿acaso estamos reclamando un derecho lleno de contrasentido por querer ser representados en un medio ideologizado, manipulador y extraño a nosotros mismos? ¿sería posible entonces traer a la conciencia el mundo real representado por imágenes para promover una conducta crítica y orientada a la



acción? ¿O debemos claudicar en aras de sobrevivir, cual Odiseo, en un mundo de espejismos, autodestrucción y sueños rotos?

### Referencias bibliográficas

- BARTHES, R. (2009): *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- BENJAMIN, W. (1989): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus.
- BRAUDILLARD, J. (2010): *Crítica de la economía política del signo*. Madrid: Siglo XXI.
- DEBORD, G. (2010): *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGE (2014) *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Madrid, Manantial.
- ECHEVERRÍA, B. (2007): *Imágenes de la "blanquitud"*. En *Sociedades icónicas*. México: Siglo XXI. pp 15-33
- FLUSSER, V. (2001) *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis,.
- HAUG, W. F. (1986): *Critique of Commodity Aesthetics*. Cambridge: Polity Press.
- HAUSER, A. (1985): *The Social History of Art*. New York. New York: Vintage Books
- HEIDEGGER, M. (2010): *La época de la imagen del mundo*. En *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza Ed. pp: 63-90
- HONNETH, A. (2011): *La sociedad del desprecio*. Madrid: Trotta.
- HORKHEIMER, M; ADORNO, T. (1994) *La industria cultural*. En *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Ed. Trotta. pp 165-212
- KRACAUER, S. (1996) *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Madrid: Paidós,
- LIZARAZO, D. (2007): *Encantamiento de la imagen y extravío de la mirada*. En *Sociedades icónicas*. México: Siglo XXI. pp 33-51.
- LUKÁCS, G. (1972): *Reification and the Consciousness of the Proletariat*. En *History and Class Consciousness. Studies in Marxist Dialectics*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. pp 83- 22

- MARX, K. (1974). *Manuscritos de economía y filosofía*. Madrid: Alianza Ed.
- MARX, K. (1978). *Contribución a la crítica de la economía política*. Madrid: Alberto Corazón Ed.
- PRESOCRÁTICOS (2007). *Los filósofos presocráticos*. Vol. 1 y 2. Madrid: Gredos.
- VEBLEN, T. (2004): *Teoría de la clase ociosa*. Madrid: Alianza Ed.